

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЦЕПТИВНОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА

Основные принципы рецептивной эстетики сформировались в рамках одного из наиболее влиятельных философских течений XX века – феноменологии. Как отмечает Е.А. Цурганова¹, основатель феноменологии Э. Гуссерль считал свой метод ключом к познанию всех вещей, а также универсальной философией, на основе которой может быть произведена ревизия всех наук. Анализируя сознание, он исследовал субъективное познание и его объект одновременно. Объект – это активность самого сознания; форма этой активности – интенциональность – конституирование объекта сознанием. Впоследствии один из основателей рецептивной эстетики Р. Ингарден в качестве объекта исследования выбирает литературное произведение. Основным методом исследования становится структурное описание произведения, а процесс чтения предстает как «конкретизация» заложенной в нем «интенциональной» информации (идея Э.Гуссерля), что явилось философским обоснованием коммуникативного характера искусства и творческого характера читательского восприятия. Отношение «текст – читатель» для Р. Ингардена есть формализованное отношение футляра и содержимого, вкладываемого в него. Разные интерпретации, согласно Ингардену, в равной мере допустимы, будучи обусловлены «восприимательно-

конструктивной деятельностью читателя». Такие интерпретации являются «моментами ложного понимания». Истинное понимание для Ингардена заключается в постижении онтологии изолированного художественного бытия, сведенного до схематического образования и представляющего собой «как бы костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также искажениям или изменениям»².

Таким образом, «феноменологизм» Ингардена вел его к признанию активной роли читателя в процессе рецепции. Но, по Ингардену, это «активное вмешательство» ложно и всякая читательская «вольная» интерпретация текста не приближает к его подлинному смыслу, а удаляет от него. Движение исследователя от конкретного содержания произведения к его формальному «костяку» оказалось непродуктивным, что тесно связано с общим кризисом структурализма. Тем не менее идею Ингардена о постижении «онтологически изолированного бытия», отраженного в конкретном произведении, можно считать сходной с идеями Л. Выготского о «самодостаточности» смысловой интенции текста. Это подтверждает важность такого методологического подхода, как «имманентный» анализ, хотя и не дает конкретной информации о «технике» такого анализа.

В начале 40-х гг. в работах представителя пражского структурализма Феликса Водички наметился путь преодоления «метафизической феноменологии» Р. Ингардена³. Значительную роль в этом сыграли идеи Я. Мукаржовского, пытавшегося на основе установленной им недостаточной коммуникативной определенности «эстетического объекта» преодолеть рамки узкопонимаемых лингвистических взаимосвязей. По Мукаржовскому, «значение» (которое Ф. де Соссюр определяет как конвенциональное взаимоотношение между «означающим» и «означаемым»)

задается в эстетическом объекте, понимаемом как «знак», не изначальными лингвистическими конвенциями, а зависит от внеязыковых конвенций, которые реципиент привносит в произведение. Таким образом, если в трактовке Ингардена понятие «конкретизация» имело своей целью «извлечение» из текста неких вневременных метафизических качеств, то у пражских структуралистов этот процесс не только соотносится с объективной реальностью, воплощенной в «конвенциях» реципиента, но и приобретает конкретно-исторические черты, будучи изображен в виде смены постоянно возникающих в ходе исторического развития эстетических объектов.

Такого рода «историзация» восприятия осуществлена в работе Ф. Водички «История литературы, ее проблемы и задачи»⁴, где был поставлен вопрос о критериях релевантности исторически обоснованной конкретизации, отныне возлагаемой на читателя. Водичка считал, что «не все конкретизации, возможные с точки зрения индивидуальных читательских намерений, могут быть целью исследования, а лишь те, которые показывают, как происходит «встреча» структуры произведения и структуры обусловленных конкретной исторической эпохой литературных норм, представителем которых выступает реципиент». Таким реципиентом, в понимании ученого, гарантом существующей литературной нормы, является литературный критик, получающий статус «попечителя литературной нормы».

Существенной составной частью рецептивной эстетики является круг герменевтических проблем, как бы перекидывающих «мостик» от структуры произведения к реципиенту, «понимающей структуре». В работе Х. Г. Гадамера «История художественного воздействия»⁵ истина общественно-гуманитарных наук (в том числе науки о литературе) принципиально противопоставляется «методическо-

му знанию» как сумме сведений и фактов, получаемых естественными науками. Духовно-научное понимание, по Гадамеру, следует объяснять не как научный метод, направленный на изучение определенного объекта, а как некое экзистенциальное явление: «Понимать, – значит, в первую очередь, понять в данной области самого себя, и лишь во вторую очередь – выявить мнение другого лица по этому вопросу». Отсюда следует, что интерпретатор не должен приглушать, преодолевать собственное бытие, свою собственную «историчность» и кроющиеся в ней предрассудки, предубеждения и ограниченность, напротив, в интересах максимального постижения объективной сущности своего предмета интерпретатор должен вносить все эти качества своей личности в процесс понимания. Понять текст, по Гадамеру, – означает «применить», «приложить» его к современной для интерпретатора (реципиента) ситуации, точно так же, как юрист «применяет» (конкретизирует) закон, а теолог – Писание.

Концепция Гадамера носит двойственный характер. С одной стороны, понимание, определяемое им как самовыражение интерпретатора с помощью документальных свидетельств прошлого опыта, отделяется от романтического субъективизма. Против представления о «таинственном родстве душ» автора и его интерпретатора Гадамер выдвигает требование участия их обоих в едином деле погружения в «общий смысл» и самопонимания, возникающего на этой основе. С другой стороны, «смысл» не становится для Гадамера предметом строго научного анализа, поскольку исследователь принципиально отвергает сциентистские методы исследования, теорию и метаязык науки.

Обзор последователей Ингардена позволяет сделать ряд выводов, связанных с методологией рецептивного анализа. Это, прежде всего, идея связанности конкретного реципиента с анализируемым текстом и весь комплекс

проблем, обусловленных отношением «автор – произведение – читатель». Особенно важным можно считать поиск учеными этого направления некой наиболее компетентной категории читателей, чей «феноменологизм духа» может адекватно соотноситься с «феноменологией текста». К ним относятся так называемые творческие читатели: критики и писатели.

Принципиальными понятиями рецептивной эстетики становятся – «горизонт ожидания» произведения и «горизонт ожидания» читателя. Термин «горизонт ожидания» восходит к учению Гуссерля. Под термином «горизонт» Гуссерль понимал такое эстетическое явление, как заложенные изначально, до встречи, ожидания о характере этой встречи. В применении к понятию «горизонт ожидания произведения» это можно рассмотреть как особую авторскую «интенциональность», то есть круг определенных надежд автора на читательскую апперцепцию. Текст оказывается носителем этих ожиданий, он рассчитан на них, причем этот «механизм» закладывается в тексте самим его автором. Другими словами, тот самый «внутренний», «воображаемый» или явный диалог автора со своим потенциальным читателем, который так или иначе присутствует в любом художественном тексте, и есть воплощение этого горизонта. Автор как бы «просчитывает» наперед читательские реакции и поступает с этими потенциальными реакциями в зависимости от своих эстетических принципов – либо «подыгрывая», либо разрушая это «поверхностное» ожидание и тем самым выводя читателя на более глубокие слои содержания произведения. Получается, что автор заранее «просчитывает» «ходы» читательского восприятия и строит текст как «заочную» шахматную партию. Этот процесс может быть совершенно бессознательным, но в любом случае автор ориентирован на читателя, и это отражается в том явлении, которое Яусс и называет «горизонтом ожидания произведения».

«Горизонт ожидания читателя» в отличие от постоянного «горизонта ожидания произведения» – категория совершенно неуловимая. «Смоделированный» автором читатель может быть и неадекватен реальному читателю, а уж если произведение вступает в последующие эпохи, – это становится аксиомой. В то же время какие-то «средние параметры» горизонта ожидания выявить возможно. Самой яркой определяющей категорией здесь становится фактор «жанра». Когда читатель обращается к новому произведению, им могут руководить два основных мотива – прочитать новое произведение интересного, известного ему автора («горизонт ожидания читателя» в таком случае строится на представлении о круге проблем, решаемых автором в других произведениях, знакомых читателю, на готовности к «встрече» с привычной манерой письма, на знании стиля данного автора) или прочитать произведение неизвестного автора, но относимое к определенному жанру (теме): «про любовь», «приключения», «фантастика» и т. п. В таком случае «горизонт ожидания читателя» строится на клише данных жанров.

В ходе взаимодействия двух горизонтов – произведения и читателя – осуществляется рецепция произведения и формирование эстетического опыта читателя. Как отмечает Яусс, горизонт ожидания произведения стабилен, в отличие от постоянно меняющегося, способного к трансформациям горизонта ожидания реципиента.

Отметим, что важнейший тезис о встрече двух горизонтов представляется вполне убедительным, хотя неизбежно возникает вопрос о конкретных методиках анализа этой «встречи». Помимо чисто прикладных «темных мест» в теории Яусса вызывают сомнение и некоторые постулаты. Прежде всего, это идея «стабильности» «горизонта ожидания произведения». Представляется, что этот тезис слишком узок, чрезмерно близок несколько огрубленным материалистичес-

ким теориям творчества. Все же «горизонт ожидания произведения» может оказаться не абсолютной величиной, вычисляемой в результате «имманентного анализа». В данном случае следует вспомнить о довольно сложных объяснениях творческого вдохновения, когда автор оказывается как бы «не в собственной власти». Далеко не всегда (и вряд ли вообще когда-нибудь) гениальное произведение является результатом «голого расчета». Вполне возможен «выход» автора за пределы постижимого, нарушение простого принципа мимесиса, опровержение такой, на первый взгляд, убедительной теории отражения. Категория «гениальности» (а именно эта категория сопровождает тексты, попавшие в разряд «классики») связана с понятиями «не-нормы», поскольку она оказывается выше нормы. Именно эта «вненормальность» гениального произведения вполне может сообщить ему профетическое звучание. «Подключение» гениального сознания к будущим эпохам – вполне распространенное явление, нередко поражающее потомков (например, роман «Бесы» Достоевского). Насколько сам автор мог осознанно составлять такой «далеко вперед идущий» горизонт ожидания, тем более, что имеется заявление самого Достоевского о принципиальной «злободневности» романа? Разумеется, процесс «интеграции» произведения в новые эпохи оказывается, возможно, результатом ряда механизмов, скрытых от самого создателя. Признание категории «горизонта ожидания произведения» стабильной, постоянной величиной отодвигает эту научную проблему. Между тем проблема явно существует, и «горизонт ожидания произведения» вполне может оказаться изменчивым, как нестабильны время и пространство в теории Эйнштейна.

Другой спорный момент теории Яусса – замена понятия «история литературы» понятием «история чтения». Речь идет не столько о сумме конкретных прочтений данного текста в данную эпоху, сколько об отказе произведению в его собствен-

ном эстетическом значении. «Неопределенность» текста превращается в «исчезновение текста», в некую абстрактную данность, которая «организуется» в субъект только при «встрече» с читательским сознанием. Такая позиция вряд ли может быть возведена в ранг абсолюта. Движение от «истории литературы» к «истории чтения» – путь опасный, главная потеря на котором – сам текст.

Следовательно, при рецептивном анализе должен соблюдаться разумный баланс между «историей литературы», описанной собственно в терминах литературной науки, и «историей чтения», воспроизведенной с помощью категорий рецептивной эстетики.

Следующей принципиальной категорией рецептивной эстетики становится понятие «пустых мест». Изер в работе «Апеллятивная структура текста»⁶ исходит из введенной Ингарденом категории неопределенности литературного произведения. Для него эстетический опыт формируется именно благодаря наличию в тексте «участков неопределенности» или «пустых мест». Изер составляет целый каталог условий и приемов, порождающих в тексте «пустые места». Это нарушения в структуре интенциональных коррелятов фраз, различные приемы врезки, монтажа в композиции текста, комментарии рассказчика, которые как бы растворяют перспективы рассказанной истории, предоставляя читателю широкий спектр самостоятельных оценок и суждений относительно исхода той или иной ситуации в повествовании. Изер развивает гипотезу, согласно которой художественный текст является не отражением действительности, а «вторжением» в нее, результатом реакции на различного рода «дефициты» социальной среды. В этой позиции исследователя нашла свое оригинальное преломление идея интенциональности творческого сознания, лежащая в основе практически всех теоретических положений рецептивной эстетики.

Рассмотрим механизмы восприятия текста творческим читателем. В качестве исходного текста выберем незавершенный отрывок Пушкина «История села Горюхина», в качестве творческого читателя – М. Е. Салтыкова-Щедрина.

В литературоведении принято считать, что Салтыков-Щедрин в романе «История одного города» заимствовал у Пушкина лишь форму. Однако речь идет о более сложном взаимодействии двух текстов. Вопрос о соотносительности двух этих произведений осложняется внетекстовыми фактами: сам Салтыков-Щедрин избег каких бы то ни было указаний на обращение к пушкинскому произведению и к Пушкину вообще. «– Что вы хотели сказать, Михаил Евграфович, вашей «Историей одного города»? Как ее понимать – сатира ли это на историю России или же это что-нибудь другое? Как понимать ваше сочинение?

– Кто как хочет, тот пусть так и понимает! – как-то резко буркнул Салтыков, причем я подумал невольно, что сделал неловкий вопрос, хотя и не видел в нем никакой неловкости», – вспоминает Д. Сильчевский⁷.

Вопрос о характере близости пушкинской и щедринской «Историй» долгое время оставался нерешенным, не делалась попытка их параллельного прочтения, не были приведены конкретные доказательства близости этих произведений. «Ухватившись за идею Пушкина и задумав написать историю города, которая бы дала понятие о всей России, Салтыков сразу впал в грубую карикатуру...»⁸, – отмечал в начале века критик Н. И. Черняев. В специальных работах об «Истории одного города», написанных в 40-60-е годы нашего века, пушкинская повесть даже не упоминается в качестве возможного литературного образца, которым мог воспользоваться Салтыков-Щедрин⁹. В научной литературе долгое время имелись лишь отдельные высказывания по данной теме: «История села Горюхина» должна была создать свой

жанр. Салтыков-Щедрин в «Истории одного города» будет применять те же художественные методы, что и автор «Истории села Горюхина»¹⁰; «...манеру смиренного горюхинского летописца блестяще развернул в своей «Истории одного города» Салтыков-Щедрин»¹¹; «Учась у Пушкина методу реалистического воспроизведения жизни, сатирик особое внимание уделил его сатире, в частности политическим эпиграммам. Известно также, что «История села Горюхина» Пушкина послужила исходной точкой при создании Щедриным величайшей сатирической хроники «История одного города»¹²; «Тема «Горюхина» после Пушкина своеобразно воскресла лишь гораздо позже: с одной стороны, в поэзии Некрасова, с другой – в таком большом художественном обобщении, как «История одного города» Салтыкова-Щедрина»¹³; «Что касается отечественной литературной традиции, к которой примыкала «История одного города», в этом случае справедливо в первую очередь назывался Пушкин, его «История села Горюхина». Поистине гениально найденную Пушкиным художественную форму воспринял и блестяще разработал Салтыков-Щедрин сообразно с идейным замыслом своей сатиры»¹⁴; «Что касается сатирической «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, манера которой, как известно, подсказана пушкинской «Историей села Горюхина» (под таким неверным названием это произведение публиковалось в течение всего XIX века), то она, как это подчеркивает сам автор, насквозь пронизана современностью»¹⁵.

Более подробно сопоставляет два этих произведения А. Акулова: «Неосуществленный Белкиным план написать историю губернского города выполнил Салтыков-Щедрин в «Истории одного города». В основе обоих текстов лежат «документальные» данные, извлеченные из летописей. Как в «Истории села Горюхина», так и в «Истории одного города» «источники» утверждают реализм изображения жизни. Как у Пуш-

кина, так и у Салтыкова ярко показаны безграмотность и бедность народа. Глупов, как и Горюхино, воспринимается как обобщенный образ всей царской России. Сближает оба произведения и их четкая пародийно-сатирическая направленность. Если Пушкин только наметил гротескную зарисовку сатирического образа, то Салтыков-Щедрин сделал гротеск, шарж основными чертами своего сатирического стиля»¹⁶.

Подобные рассуждения приводит и А. П. Ауэр: «В первую очередь надо отметить, что объединяющим началом является жанровая общность. Мы имеем дело с сатирой, где главный жанрообразующий принцип – исторически последовательное и хронологически регламентированное воспроизведение «биографий» Горюхина и Глупова. Самое существенное то, что одновременно происходит разрушение исторических границ, а это дает возможность создать абстрагированный сатирический образ, внутренне соотнесенный с современностью. Отсюда понятно, почему в обоих произведениях структурной опорой становится летопись, введение которой потребовало дополнительные сюжетно-композиционные аргументации (образы летописцев, предисловия, комментарии издателей и т. д.). Пушкин и Салтыков учитывали такую особенность русской классической летописи, как ее художественную способность к воплощению обличительного пафоса. Летописи, таким образом, введены в поэтику произведений не для пародирования, а прежде всего с целью усиления сатирической образности»¹⁷.

Итог всех этих отдельных наблюдений подводит в своей статье Ю. Ф. Грицай: «Близость «Истории одного города» к повести А. С. Пушкина ощутима в идейной направленности, характере обобщения, в форме повествования, языке и стиле, в деталях сюжета»¹⁸. Основные положения этой статьи таковы. Село Горюхино было воспринято читателями как символ закрепощенной России. Сам Пушкин намекал на это словами Ивана Петровича Белкина: «Страна, по имени столицы своей

Горюхиным называемая, занимает на земном шаре более 240 десятин». Слова «страна», «столица», «земной шар» в употреблении Белкина должны были означать, что он смотрит на свою «Историю» очень серьезно. И все же значение этой фразы Белкина не исчерпывается только иронией, – в ней заключено указание, что в «Истории села Горюхина» речь идет не об одной деревне, а обо всей России. Воспользовавшись пушкинским приемом, Щедрин в своей «Истории» также придал обобщенный смысл образу города Глупова, сообщил ему значение символа самодержавно-деспотической царской власти России. «Исторической части» в обоих произведениях предшествуют предисловия: у А. С. Пушкина – от имени Белкина, у М. Е. Салтыкова-Щедрина – от «издателя». Эти предисловия сходны по смыслу и местами даже имеют текстуальные совпадения. Рассказ Белкина о том, как он пришел к мысли написать историю своей вотчины, Салтыков-Щедрин положил в основу двух фрагментов «Истории одного города»: предисловия «От издателя» и «Обращения к читателю от последнего архивариуса-летописца». В этом нетрудно убедиться, сопоставив такие детали: Белкин намеревался написать эпическую поэму, «почерпнутую из отечественной истории», с Рюриком во главе; щедринские архивариусы, не желая уступить «древним эллинам и римлянам», тоже решили воспеть хвалу своим «преславным Неронам», однако с поэмой ничего не вышло, и Белкин обращается к прозе. «Автор «Истории одного города» сохранил схему пушкинской мотивировки, но значительно ее упростил, заменив вымышленного рассказчика «издателем», в результате чего отпала необходимость в обширной мотивировке. Ограниченность и невежество «авторов» у А. С. Пушкина и М. Е. Салтыкова-Щедрина зачастую условны: иногда и Белкин, и архивариус высказывают такие мысли, которые были бы подстать самим создателям «Истории». Например, во фразе «Не знаешь, что более славословить;

власть ли, в меру дерзающую, или сей виноград, в меру благодарящий» правдоподобно для архивариуса только употребление слова «виноград» вместо «вертоград», а все остальное – стиль, идейная острота – ему были бы не под силу. Да и реальный Белкин едва ли мог написать «Историю села Горюхино».

В обоих произведениях дано указание на первоисточники для написания истории Горюхина и истории Глупова. Старинные календари, использованные владельцем Горюхина, «представляли полную историю вотчины *в течение почти целого столетия*»; глуповский летописец сообщал данные о деятельности градоначальников, преемственно управляющих городом Глуповым также «*в течение почти целого столетия*». Белкин пишет историю вотчины преимущественно на материале календарей, *случайно* найденных ключницей на чердаке горюхинского дома». В основу истории Глупова положен «Глуповский летописец», также *случайно* найденный в городском архиве. Оба эти источника охватывали различные стороны жизни времени, интересовавшего обоих авторов. В обеих «Историях» дается характеристика использованных источников.

За предисловиями в обеих «Историях» следуют исторические экскурсы: «Баснословные времена» – у Пушкина, «О корени происхождения глуповцев» – у Щедрина. В их содержании есть и общее, и то, что их существенно отличает. Щедринская критика «прошлого» с многочисленными подробностями и авторскими комментариями несравненно более полная, чем у Пушкина, что отчасти обусловлено полемической заданностью «Истории одного города».

Близки по смыслу главы «Баснословные времена» и «Органчик». Рассказу о приезде приказчика в Горюхино соответствует рассказ о приезде в Глупов Брудастого. По словам Белкина, приказчик, приняв «бразды правления, приступил к исполнению своей политической системы...».

Следствие этой системы – обнищание горюхинцев. Для изображения последствий административной системы «органчика» Щедрин употребил пушкинские глаголы, лишь приспособив их соответственно к своему контексту: «приуныл», «умолкло», «запустили» (в «Истории села Горюхина» – «приуныло», «умолкло», «запустили»).

Горюхинцев и рядовых глуповцев роднит «общность исторической судьбы»: тех и других «секут», и это «сечение» закономерно приводит к «бунту». В черновых вариантах пушкинская повесть включает в себя мотив восстания, финал «Истории одного города» так же связан с картиной восстания, переданной символическим образом «смерча», который сметает угрюм-бурчеевых и прекращает глуповскую историю.

Общим для обеих «Историй» является включение этнографических описаний. У Пушкина они менее подробны, окрашены легким юмором (упоминания о браках, обрядах похорон и пр.) У Щедрина же эти описания, особенно в главе «О корени происхождения глуповцев», даны в резко сатирическом плане, в духе фольклорной фантастики.

В заключение Ю. Ф. Грицай отмечает: «Вопрос о степени и характере влияния одного произведения на другое, если их авторы – гениальные художники слова, – далеко не простой. Подтверждение этому – идейно-художественная связь пушкинской и щедринской «Историй». Их близость совершенно бесспорна, но не менее очевидно и большое различие. Так, в пушкинской «Истории села Горюхина» нет фантастики, гротеска, карикатуры, гиперболы, сказочных приемов, а в «Истории одного города» все это есть. К тому же произведение А. С. Пушкина, при всей его значительности, – только фрагменты, наброски, хотя и гениальные, тогда как «История» М. Е. Салтыкова-Щедрина – законченное художественное творение. Об их различии можно было бы сказать очень много, но наша задача состояла в том, чтобы отыскать прежде всего близость

двух «Историй» и тем самым подкрепить конкретными документами мысль, которая не раз уже высказывалась в научной литературе»¹⁹.

Приведя такой подробный свод доказательств близости двух произведений, мы можем говорить о специфике действия механизма рецепции в данном случае. Очевидно, что Салтыков-Щедрин «начал с формы»: использовал само название и «конструктивный принцип» пушкинского произведения – простодушный «летописец» важно и бесхитростно рассказывает о судьбе ничтожного села (городишки), опираясь на «подлинные документы». Однако в ходе создания произведения осуществилось действие механизма рецепции: пушкинский текст «втянул» «нового автора», подчинил его себе. От следования форме Салтыков-Щедрин переходит к следованию «духу и букве» пушкинского текста (как убедительно показывает Ю. Грицай и другие исследователи). Таким образом, «История одного города» становится «Историей села Горюхина» «на новый лад». Вот почему мнение В. Непомнящего об «автономности» этих текстов представляется неадекватным («Когда мы видим у Щедрина черты, напоминающие об «Истории села Горюхина», мы понимаем, что Щедрин писал *так* не потому, что так писать научил его Пушкин, а потому, что таков был Щедрин; Пушкин предвосхитил то, что позже развернулось в Щедрина. И я – за то, чтобы слово *предвосхищение* понималось в подобных случаях буквально; конкретный же механизм явления – вопрос другого ряда»²⁰). Поиск «конкретного механизма» приводит к прямо противоположным выводам.

Механизм восприятия пушкинского текста строится на близости тематики «Истории села Горюхина» основным проблемам, волновавшим Салтыкова-Щедрина. Будучи одним из самых «крестьянских» произведений Пушкина, «История села Горюхина» прямо ставила острейшие проблемы крепостной

зависимости. Новым в литературе был не сам факт обращения к этим вопросам (см., например, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева), а форма такого обращения. На смену пафосному, гневному, обличительному тексту Радищева, полному сентиментальных восклицаний и эмоциональных выпадов, приходит ироничный, подчеркнуто пародийный текст, чье воздействие оказывается не менее потрясающим. Салтыков-Щедрин не мог в 60-е годы в прозе заговорить на языке Радищева. (Характерно, что «радищевский» текст Пушкина – стихотворение «Деревня» – был демонстративно использован Некрасовым в «Элегии».) А вот иронический пафос «Истории села Горюхина» оказался магически притягательным. Произошла актуализация текста: основные смысловые «пуанты» пушкинской «Истории...» вызывают в творческом сознании Салтыкова-Щедрина определенные импульсы, генерирующие новый текст по «старому» образцу. Приведенные выше переключки свидетельствуют, что заимствование было не формальным – Салтыков-Щедрин буквально «проникается» пушкинским текстом. Актуализация неизменно влечет за собой идентификацию – Салтыков-Щедрин «примеряет» «маску» Белкина. Характерно, что он не стал вводить опосредованный образ издателя, заменив его вполне «авторским» вступлением, да и впоследствии ведя повествование от собственного лица, лишь за редким исключением «буквальных цитат» из «летописей».

Прямым доказательством «втягивания» Салтыкова-Щедрина в пушкинский текст можно считать криптоцитирование «Истории села Горюхина» в романе «Господа Головлевы». Так, скука захватывает все имение Головлевых тесным кольцом, все сильнее и сильнее, выливается в крик Анненьки: «Скучно!». Усадьба Погорелки становится «эпицентром» смертей (само название усадьбы соотносится с названием села «Горюхино»): «Погорелка была печальная усадьба. Она стояла,

как говорится, на точке, без сада, без тени, без всяких признаков какого бы то ни было комфорта. Даже палисадника впереди не было. Дом был одноэтажный, словно придавленный, и весь почерневший от времени и непогод; сзади расположены были немногочисленные службы, тоже приходившие в ветхость; а кругом стлались поля, поля без конца; даже лесу на горизонте не было видно». Как отзвук былой жизни Горюхина звучит воспоминание о прежней жизни в Горюшкине: «А дыни, говорит, какие в Горюшкине росли! По 20 фунтов весу – вот какие дыни!» «Запустение», «уныние» оказываются лейтмотивными характеристиками повествования. Движение головлевской усадьбы от относительного благополучия в «баснословные времена» до полного разорения в настоящем времени становится повторением сюжетных пружин «Истории одного города» и, соответственно, «Истории села Горюхина».

Но еще более показательным представляется повторение общей схемы «Истории села Горюхина» в последнем произведении Салтыкова-Щедрина – романе «Пошехонская старина». Хотя по общему сюжету история Никанора Затрапезного гораздо ближе стоит к «Господам Головлевым» (по мнению исследователей, «Пошехонская старина» – это публицистическая и автобиографическая «канва» «Господ Головлевых», объясняющая основные сюжетные события романа), она удивительно напоминает именно «Историю села Горюхина». Никанор Затрапезный повторяет главные повествовательные находки Белкина. Повествование разбито на главы, названия которых вполне соотносимы с названиями частей пушкинской «хроники» («Гнездо», «Воспитание нравственное», «День в помещицкой усадьбе», «Портретная галерея», «Помещицья среда» и др. соотносятся с «Баснословными временами», «Старостой Трифоном»). Периодически воспоминания детства прерываются патетическими восклицаниями рассказчика: «Припомните: разве история не была многократно свидетельницей

мрачных и жестоких эпох, когда общество, гонимое паникой, перестает верить в освежающую силу знания и ищет спасения в невежестве?»²¹. Можно привести ряд конкретных переключек двух текстов:

«История села Горюхина»

Двор, бывший некогда украшен тремя правильными цветниками, меж которых шла широкая дорога, усыпанная песком, теперь обращен был в некошенный луг, на котором паслась бурая корова (129)²².

Женщины отличаются носами, поднятыми несколько вверх, выпуклыми скулами и дородностью. - NB. Баба здоровенная, сие выражение встречается часто в примечаниях старосты к Ревижским сказкам.

Они столь целомудренны, как и прекрасны; на покушения дерзновенного отвечают сурово и выразительно (135).

Мужчины добронравны, трудолюбивы (особенно на своей пашне), храбры, воин-

«Пошехонская старина»

Палисадник был тоже запущен. Быть может, когда-нибудь в нем были устроены клумбы с цветами, о чем свидетельствовали земляные горбы, рассеянные по местам, но на моей памяти в нем росла только трава... (144).

Зато сельские женщины в большинстве своем были красивы. Лица их, впрочем, значительно портило употребление белил и румян, а также совсем черные зубы... О целомудрии заболотских женщин ходили неодобрительные слухи, объясняемые, впрочем, постоянным отсутствием мужей и любовнотрастием стариков... (146).

Трактирная сутолока изну-ряла и развращала молодых людей. Редко можно было

ственные: многие из них ходят одни на медведя и славятся в околodge кулачными бойцами; все вообще склонны к чувственному наслаждению пьянства (135).

Жители Г<орюхина> издавна производят обильный торг лыками, лукошками и лаптями. Сему способствует река Сивка, через которую весною переправляются они на челноках, подобно древним скандинавам<ам>, а прочие время<на> года переходят в брод, предварительно засучив портки до колен (135)

Издrevле Горюхино славилось своим плодородием и благорастворенным климатом. Рожь, овес, ячмень и гречиха рождаются на тучных его нивах. Березовая роща и ёловый лес снабжают обитателей деревьями и валежником на построение и отопку жилищ. Нет недостатка в орехах, клюкве, бруснике и чернике. Грибы произрастают в необыкновенном количестве;

встретить между ними красивых и сильных; большинство было испитое, слабосильное, худосочное (145).

Заболотье славилось своими торгами, и каждую неделю по вторникам в нем собирався базар... Торговали преимущественно холстами и кожами... (145).

Равнина, покрытая хвойным лесом и болотами, — таков был общий вид нашего захолустья. Леса горели, гнили на корню и загромождались валежником и буреломом; болота заражали окрестность миазмами... болота... тянулись без перерыва на многие десятки верст. Текучей воды было мало. Только одна речка Перла, да и та неважная, и еще две речонки:

сжаренные в сметане представляют приятную, хотя и нездоровую пищу. Пруд наполнен карасями, а в реке Сивке водятся щуки и налимы. (135).

Юла и Вопля. Последние еле еле брели среди топких болот (9).

Как видно из этих сопоставлений, ориентация Салтыкова-Щедрина на текст «Истории села Горюхина» несомненна. Однако главной задачей Салтыкова оказывается полемика с пушкинским текстом. Пошехонье (Ярославская губерния) и Горюхино (Псковская губерния) – «страны», описываемые «одновременно»: Салтыков-Щедрин родился и воспитывался в этом «Горюхине»-Заболотье как раз в то время, когда об этом «крае» вздумал писать Белкин (1824-1827 гг. – «повествовательное» время; 1826 – год рождения Салтыкова). В тексте «Пошехонской старины» акцент сделан на «спорных» моментах – Никанор Затрапезный выступает оппонентом Белкина. «Красота мужиков» белкинского повествования сменяется тщедушием и жалкостью пошехонских, целомудрие женщин Горюхина оборачивается безнравственностью в Заболотье; богатая рыбой, грибами, хлебом земля, описанная Белкиным, трансформируется в нищий болотный край у Затрапезного. «Полемика» повествователей тем более ощутима, что для Затрапезного Белкин предстает вполне ощущаемым ориентиром и объектом возражений. Салтыков-Щедрин как будто не обращает внимания на «снятый» характер повествования – Белкин не равен Пушкину, однако Затрапезный в значительно большей степени близок Салтыкову-Щедрину. Очевидно, насколько в творческом сознании Салтыкова-Щедрина пушкинский текст оказался парадигматичным: приступая к автобиографическому повествованию, он оказывается во власти «Истории села Горюхина», в 60-е годы (как показывает «История

одного города») тщательно им проштудированной. Прочитанный текст становится частью индивидуального психологического опыта писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 284.

2 Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. С. 81.

3 Терминология современного зарубежного литературоведения. Справочник. Вып. 1. М., 1992. С. 147.

4 *Vodicka F.* Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke // *Rezeptionsästhetik* / Hrsg. von R. Warning. München. 1975. S. 71-83.

5 *Gadamer H. G.* Wirkungsgeschichte und Applikation // *Rezeptionsästhetik* / Hrsg. von R. Warning. München. 1975. S. 113-125.

6 *Iser W.* Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz. 1970. 38 s.

7 Сильчевский Д. П. Мои встречи с М. Е. Салтыковым-Щедриным // М. Е. Салтыков-Щедрин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1975. С. 151.

8 Черняев Н. И. Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900. С. 574.

9 Габель М. О. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Научные записки Харьковского пед. ин-та. Т. 3. Харьков, 1949. С. 61-95; Гицкий В. Н. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Автореф. дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. М., 1941; Иванов Г. В. «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Автореф. дисс. канд. филол. наук. Л., 1963.

10 Сакулин П. Н. Русская литература. Ч. 2. М., 1929. С. 546.

11 Благой Д. Д. Вступительная статья // Пушкин А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина. М., 1936. С. 11.

12 Горячкина С. М. Е. Салтыков-Щедрин: Пособие для учителей средней школы. М.: Учпедгиз, 1952. С. 95.

13 История русской литературы. Т. VI. М.; Л.: АН СССР, 1953. С. 268.

14 Покусаев Е. Н. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина. М.: Гослитиздат, 1963. С. 25.

15 Благой Д. От Пушкина до Горького // Благой Д. От Кантемира до наших дней. М.: Худож. лит., 1972. С. 171.

16 *Акулова Е. А.* «История села Горюхина» А. С. Пушкина // Пушкин в школе. Сб. ст. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1951. С. 369-390.

17 *Ауэр А. П.* «История села Горюхина» А. С. Пушкина и «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // 27 Пушкинская конф.: К 150-летию Оренбургской поездки А. С. Пушкина. Тезисы докладов. Оренбург, 1983. С. 38.

18 *Грицай Ю. Ф.* «История села Горюхина» А. С. Пушкина – литературный прототип «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (21). Львов, 1973. С. 19-26.

19 *Там же.* С. 26.

20 *Непомнящий В.* Поэзия и судьба. М.: Сов. писатель, 1987. С. 361.

21 *Салтыков –Щедрин М. Е.* Собр. соч. В 10 т. Т. 10. М.: Правда, 1988. С. 25. В дальнейшем ссылки на этот том осуществляются в тексте в круглых скобках с указанием страницы.

22 *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Здесь и далее ссылки на том VIII, полутом I этого издания осуществляются в тексте в круглых скобках с указанием номера страницы.